

# CERVANTES CREADOR Y CERVANTES RECREADO

Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin  
y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.)





MITOGRAFÍA Y MEMORIA LITERARIA:  
HACIA UNA ESTÉTICA DE LA AFECTIVIDAD  
EN *LA FUERZA DE LA SANGRE*

*Carmela Mattza*  
*Louisiana State University*

En su estudio acerca de la naturaleza de las *Novelas ejemplares*, Bruce Wardropper afirmó que la eutrapelia era el principio que informaba a cada una de las novelas contenidas en la colección<sup>1</sup>. Señaló, además, que Aristoteles definió este principio como «el hábito del justo medio en actividades relacionadas con bromas y juegos»<sup>2</sup> pero que en tiempo de Cervantes convivía con otra acepción, «la agilidad y destreza manual sobre todo en los engaños sin perjuicio»<sup>3</sup>. Agregó el crítico que también en la época circulaba el derivativo *tropelía* cuyo significado estaba asociado con la idea de engaño o fraude<sup>4</sup>. Para Wardropper en las *Novelas ejemplares* tenemos modelos no solo de eutropelia (buenos ejemplos) sino también de las conductas que hay que evitar o tropelías<sup>5</sup>.

González Echevarría comparte la idea de ver las *Novelas ejemplares* como muestrario, pero aclara que ellas son un muestrario de técnicas narrativas, «a cross-section of possibilities». En ellas, afirma el crítico,

<sup>1</sup> Wardropper, 1966, p. 153.

<sup>2</sup> Wardropper, 1966, p. 154.

<sup>3</sup> Wardropper, 1966, p. 161.

<sup>4</sup> Wardropper, 1966, p. 164.

<sup>5</sup> Wardropper, 1966, p. 166.

Cervantes «plays with the limits of narrative»<sup>6</sup>. Al comentar *La fuerza de la sangre*, afirma que ella es un modelo de un tipo de historia, la historia de lo que puede ser escrito, pero no narrado o dicho, y es *sui generis*, es decir, una historia sin antecedente alguno en la tradición literaria. Así pues, para González Echevarría en *La fuerza de la sangre* no estamos frente a un modelo de re-escritura literaria como hace algunos años sugirieron los trabajos de Allen<sup>7</sup> y Forcione<sup>8</sup>, que veían en *La fuerza de la sangre* un ejemplo o paradigma de reapropiación literaria. Esta para ambos críticos consistía en la reescritura de la narrativa del milagro del Cristo de la Vega. Pero para Paul Lewis-Smith la re-elaboración consistía no en la reapropiación literaria del misterio religioso sino en la representación en términos no teológicos del concepto de Providencia<sup>9</sup>. De manera indirecta, la lectura de Lewis-Smith continuaba la senda hermenéutica inaugurada por Forcione y Allen y que no hace mucho Anne J. Cruz acaba de retomar<sup>10</sup>.

Con este estudio, me interesa seguir explorando la senda hermenéutica de la de la reapropiación tanto literaria como artística. Así pues, me interesa estudiar *La fuerza de la sangre* desde la idea de emulación o reapropiación estética para ofrecer un análisis de la historia a partir de sus compromisos con las fuentes clásicas no solo textuales sino también visuales<sup>11</sup>. De esta manera espero mostrar que, para un personaje tan aporético para el lector contemporáneo como Leocadia, se puede lograr un mejor horizonte de comprensión cuando se la examina en su relación intertextual y ecfrática con las interpretaciones de los mitos de Júpiter y Dánae, el rapto de Europa y la historia de Lucrecia, los que hacia mitad del siglo xvi empiezan a recircular en la península Ibérica.

<sup>6</sup> González Echevarría, 2005, p. 177.

<sup>7</sup> Allen, 1968.

<sup>8</sup> Forcione, 1982.

<sup>9</sup> Lewis-Smith, 1996.

<sup>10</sup> Cruz, 2013.

<sup>11</sup> No es el objetivo de este trabajo ofrecer un análisis de la estructura mitológica narrativa subyacente a *La fuerza de la sangre* sino el mostrar en qué medida se puede decir que existe una reapropiación literaria y artística llevada a cabo por Cervantes en la construcción del personaje de Leocadia. Ciertamente, y como bien lo mencionó Pièrre Darnis durante el coloquio que siguió a esta presentación, la estructura narratológica de *La fuerza de la sangre* nos invita a relacionarla con el mito de Psiquis y Cupido.

# I. PARA ENTENDER LA SUERTE DE LEOCADIA: EUROPA, LUCRECIA Y DÁNAE

## 1.1. El rapto de Leocadia y el rapto de Europa

Como apuntó Keeble en su momento al examinar los temas mitológicos en el teatro del Siglo de Oro, los encuentros de Júpiter con Europa y Dánae son dos de los mitos más famosos del dios<sup>12</sup> y desde el inicio de la novela, Cervantes nos ofrece pistas para reconocerlos como fuentes literarias que inspiran la construcción de Leocadia como personaje. La primera de ellas la encontramos en el deseo desmedido que la belleza de Leocadia despierta en Rodolfo y lo empuja a planear el secuestro de la joven y a transformarse (ponerse un disfraz o máscara) para llevarlo a cabo:

*Pero la mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo, que era el de Leocadia, que así quieren que se llamase la hija del hidalgo, comenzó de tal manera a imprimirsele en la memoria, que le llevó tras sí la voluntad y despertó en él un deseo de gozarla a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen [...] Pusieron los pañizuelos en los rostros, y, desenvainadas las espadas, volvieron, y a pocos pasos alcanzaron a los que no habían acabado de dar gracias a Dios, que de las manos de aquellos atrevidos les había librado (pp. 77-78<sup>13</sup>; énfasis mío).*

La acción es descrita por el narrador como una arremetida que sorprende tanto (entiéndase aterroriza) a Leocadia que le hace perder el sentido, es decir, se desmaya:

*Arremetió Rodolfo con Leocadia, y, cogiéndola en brazos, dio a huir con ella, la cual no tuvo fuerzas para defenderse, y el sobresalto le quitó la voz para quejarse, y aun la luz de los ojos, pues, desmayada y sin sentido, ni vio quién la llevaba, ni adónde la llevaban (p. 78; énfasis mío).*

El rapto de Leocadia producido por la pasión desenfrenada o locura que el deseo de belleza despierta en Rodolfo es un tema que atraviesa la historia de la literatura y la pintura. Es la conducta que domina a Júpiter frente a la belleza de Europa, por ejemplo. Como

<sup>12</sup> Keeble, 1948, p. 243.

<sup>13</sup> Cito según la edición preparada por Harry Sieber, *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra, 1997.

Europa, Leocadia no solo es de repente levantada por una fuerza incontrolable viéndose de esta manera separada abruptamente de su grupo sino que esa fuerza se encuentra disfrazada, es decir, transformada. Además, si bien es cierto que la reacción de miedo o terror de Europa no se encuentra en las fuentes clásicas que narran la aducción, esta emoción sí aparece en la pintura de Tiziano «El rapto de Europa», la que le fue presentada a Felipe II en 1562. El tema no era extraño para la corte de los Habsburgo. Además, hoy sabemos que era de especial interés para el mundo cultural de Cervantes. Como afirma Marigno en el trabajo incluido en este volumen, la problemática «*ut pictura poesis*» atraviesa la novela cervantina<sup>14</sup>. En la pintura que hoy se encuentra en el Isabella Stewart Garden Museum de Boston, Tiziano materializa el miedo que captura a Europa cuando de un momento a otro se ve levantada por el toro que hasta hace unos momentos dócilmente jugaba con ella y no aparece en la versión ovidiana porque, como afirma Stephen Campbell, a Tiziano no le interesaba imitar a Ovidio sino competir con él<sup>15</sup>.

### 1.2. La confrontación con el mal: la historia de Lucrecia y la defensa de su honor

Mientras que la alusión al mito de Europa y Júpiter es una alusión indirecta, una alusión directa no a un mito sino a una historia basada en un personaje histórico la encontramos en el inicial deseo de Leocadia de morir a manos de Rodolfo:

¡Oh tú, cualquiera que seas, que aquí estás conmigo (y en esto tenía asido de las manos a Rodolfo), si es que tu alma admite género de ruego alguno, te ruego que, ya que has triunfado de mi fama, triunfes también de mi vida! ¡Quítamela al momento, que no es bien que la tenga la que no tiene honra! ¡Mira que el rigor de la crueldad que has usado conmigo en ofenderme se templará con la piedad que usarás en matarme; y así, en un mismo punto, vendrás a ser cruel y piadoso! (p. 79).

<sup>14</sup> La problemática «*ut pictura poesis*» atraviesa toda la obra cervantina, y ha sido estudiada con atención en *Don Quijote* (Percas de Ponsetti, 1988; Urbina y Maestro, 2005; De Armas, 2005 y 2006, etc.) y *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (Egido, 1990; Armstrong, 2009; el capítulo 4 del libro de Bearden, 2012, etc.)

<sup>15</sup> Campbell, 2003, pp. 103-107.

Una vez que despierta y se da cuenta de lo sucedido con ella, Leocadia le pide a Rodolfo que muestre no solo crueldad frente a la fama que acaba de eliminar sino también piedad, y por eso le pide que con sus manos acabe con su vida imitando así de manera indirecta la conducta de Lucrecia, cuya historia fue un tema que Botticelli<sup>16</sup> pintó y luego también Tiziano y nuevamente por encargo de Felipe II<sup>17</sup>. Según el pintor, esta obra suya era quizás aquella en la que «más trabajo e ingenio había invertido para su composición». Como en su versión del rapto de Europa, en «Lucrecia and Tarquino» nuevamente tenemos el énfasis en el terror de Lucrecia frente a la *hybris* de Tarquino, pero además la amenaza de Tarquino de asesinarla que se traduce en la pelea de Lucrecia no solo por su fama sino también por su vida, ya que fama y vida fueron para esta romana la cara y el sello de una misma moneda.

Pero el aspecto más interesante de este problema se percibe cuando se lee la pintura como una respuesta a la conclusión a la que llega el obispo de Hipona, San Agustín, después de estudiar el caso de Lucrecia<sup>18</sup>. El obispo concluye en *La Ciudad de Dios* que el suicidio no era una solución para el problema que enfrentaba Lucrecia porque al hacerlo la sociedad erróneamente castigaba a la víctima: Lucrecia no merecía el suicidio porque ella no había cometido crimen, ¿por qué entonces los romanos esperan que ella acabe con su vida?, se pregunta el obispo de Hipona<sup>19</sup>. Así pues, desde la perspectiva cristiana, el suicidio no es un camino para el problema de Lucrecia<sup>20</sup>, pero ¿lo es la muerte a manos de su agresor? En otras palabras, ¿se encontraba la salida para el problema de Lucrecia en la muerte que ella podría haber encontrado en manos de su agresor cuando peleaba por la defensa de su honor? Esa sería la conducta heroica pero, si la muerte no aparece como un camino posible, ¿qué otra vía le queda a

<sup>16</sup> Sandro Botticelli, *Storie di Lucrezia*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, Estados Unidos.

<sup>17</sup> Vecellio Tiziano, *Lucrecia y Tarquino*, The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Reino Unido.

<sup>18</sup> San Agustín analiza el caso de Lucrecia en el capítulo XIX del libro I de *La ciudad de Dios*.

<sup>19</sup> *The City of God*, pp. 24-25.

<sup>20</sup> San Agustín explica por qué el suicidio no puede ser una salida para el cristiano en el capítulo XX del libro I de *La ciudad de Dios*.

Lucrecia? ¿Cómo Lucrecia podría continuar viviendo con honor luego de tan terrible ofensa? Creo que Cervantes dibuja en Leocadia algunas de estas interrogantes que nacen de su asociación con la figura de Lucrecia y que solo desde la perspectiva cristiana encontrará un remedio y Cervantes lo sabe y nos lo presenta a través la figura del padre de Leocadia: en Leocadia nunca existió consentimiento para la ofensa, ella no debe ser vista ni como culpable ni como responsable de nada. Por eso resulta interesante que Leocadia deje de lado la idea del suicidio y traiga a colación la idea de destino («nací [...] para ser desdichada»):

No quiero desesperarme, porque te costará poco el dármele; y es éste: mira, no aguardes ni confíes que el discurso del tiempo temple la justa saña que contra ti tengo, ni quieras amontonar los agravios: mientras menos me gozares, y habiéndome ya gozado, menos se encenderán tus malos deseos. *Haz cuenta que me ofendiste por accidente, sin dar lugar a ningún buen discurso; yo la haré de que no nací en el mundo, o que si nací, fue para ser desdichada* (p. 80; énfasis mío).

Pero nos dice el narrador que escuchar tantas razones por parte de Leocadia solo logra despertar nuevamente el deseo en Rodolfo y que enfrentará Leocadia peleando con tanto ímpetu y fuerza que a Rodolfo solo le queda salir de la habitación.

### 1.3. De la desdicha de Leocadia a la fortuna de Dánae

Sintió Leocadia que *quedaba sola y encerrada*; y, levantándose del lecho, anduvo todo el aposento, tentando las paredes con las manos, *por ver si hallaba puerta por do irse o ventana por do arrojar*. Halló la puerta, pero bien cerrada, y topó una ventana que pudo abrir, por donde entró el resplandor de la luna, tan claro, que pudo distinguir Leocadia los colores de unos damascos que el aposento adornaban. *Vio que era dorada la cama, y tan ricamente compuesta que más parecía lecho de príncipe que de algún particular caballero*. Contó las sillas y los escritorios; notó la parte donde la puerta estaba, y, aunque vio pendientes de las paredes algunas tablas, *no pudo alcanzar a ver las pinturas que contenían*. *La ventana era grande, guarnecida y guardada de una gruesa reja; la vista caía a un jardín que también se cerraba con paredes altas, dificultades que se opusieron a la intención que de arrojar* a la calle tenía. Todo lo que vio y notó de la capacidad y ricos adornos de aquella estancia le dio a entender que el dueño della debía de ser hombre



principal y rico, y no comoquiera, sino aventajadamente (p. 81; énfasis mío).

De la descripción ofrecida por Leocadia sabemos que está enclaustrada en una habitación que se encuentra no en el piso primero sino en uno superior. Además, la luz de la luna le ha permitido descubrir la riqueza de la misma y notar que su desdicha ha tenido lugar en una cama dorada que el narrador se encarga de resaltar afirmando la singularidad de la misma. El lecho es descrito como perteneciente no a un «nuevo rico o rico comoquiera» sino a un noble o príncipe. Es desde aquí que Leocadia ha exclamado «nacé [...] para ser desdichada». Y es aquí donde se encuentra el núcleo de un mito clásico que con la historia de Leocadia ha sido disfrazado porque al utilizarlo Cervantes no se ha inspirado en la interpretación más común, esa que dice «A numerata pecunia no le renuncian las novias»<sup>21</sup>. Ciertamente la interpretación hecha de Dánae como el *alter ego* de la cortesana europea de la temprana modernidad o como símbolo del poder de 'don Dinero' para comprar prendas o corazones no es gratuita ni caprichosa. Ella se gesta en la antigüedad, en cierta medida sobrevive durante el medioevo y reaparece con fuerza durante el Renacimiento, pero no sin otra, la que también se anuncia en los humanistas del Renacimiento como León Hebreo cuando, en su explicación sobre los tipos de amor, utiliza el mito de Júpiter y Dánae para ejemplificar lo que le sucede al amor influenciado por Mercurio. Este es ejemplo del amor liberal, es decir, de la generosidad material<sup>22</sup>. Una idea que además va a volver a aparecer en el libro de las *Transformaciones de Ovidio* traducido por Sánchez de Viana<sup>23</sup>.

Desde esta tradición hermenéutica, Dánae se convierte en el ejemplo de la persona que sabe recibir los beneficios de la amistad liberal, un tema que en la obra cervantina se convierte en el título de una novela: *El amante liberal*. Pero esa no es la única interpretación que circula en la época. En su *Teatro de la memoria*, Giulio Camillo afirma que la historia de Júpiter y Dánae sirve para recordar elementos que nos lleven a pensar (discurrir) no solo en la fortuna (destino)

<sup>21</sup> Es el título del poema. Ver Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 682.

<sup>22</sup> *Diálogos de amor*, p. 138.

<sup>23</sup> Ovidio, *Transformaciones*, p. 97.

sino también en la buena fortuna<sup>24</sup>. Desde esta tradición interpretativa, la historia de Júpiter y Dánae se interpreta como la alegoría de la influencia o presencia de Júpiter en la vida humana y cómo ella trae siempre consecuencias que no pueden ser evitadas pues «De lo que Dios está determinado en ninguna manera se puede evitar», como afirma Juan Pérez de Mora en su *Philosophia secreta* al comentar el mito de Júpiter y Dánae<sup>25</sup>. Una perspectiva que algunos siglos antes, en la *General Estoria* de Alfonso X ya se recogía, en particular el comentario sobre los efectos positivos del encuentro o la influencia de Júpiter en la vida humana: «la ganó [a Dánae] como gana “entendedor a mujer que mucho ama y por quien hace mucho”»<sup>26</sup>. Y esta es también la interpretación que circuló entre los escritos que sobre este mito fueron dedicados a la realeza durante el siglo xvii, por ejemplo en Francia. Así, en *Los amores de los dioses* (*Les amoeurs des dieux*), Jean Puget de la Serre escribe que la fábula de Júpiter y Dánae nos enseña acerca de Júpiter, sus peleas frente a los otros dioses también interesados en la princesa y cómo la Justicia arbitra a favor del dios en esa disputa. Pero, principalmente, la historia es acerca de la transformación de Júpiter en oro (artificio) para seducir a Dánae y a quien nunca abandona a su suerte. Además, cuando de la Serre comenta la conducta de Dánae, la pone como ejemplo de coraje, una virtud que también Jean-Baptiste de Crosilles resalta en su carta de Júpiter a Dánae<sup>27</sup>. Pero es de la Serre quien realmente ofrece una descripción extensa del mito y la conducta ejemplar de Dánae frente a las peripecias que aparecieron en su camino. Pues después del encuentro con Júpiter, Dánae llegará con Perseo al reino de Polidectes, quien nunca dejará de cortejarla primero y acecharla después:

La vertu de Danaé, au mépris que elle fait des recherches du Roy Polydecte, nous persuade de l'imiter au rencontre des occasions que se presentent journelement dans le monde, elle temoigne par sa genereuse resistance qu'un courage magnanime peut tout ce qu'il veut. Qu'il ne soit très mal aidé de deffendre un long-temps sa chasteté contre les attaques

<sup>24</sup> Sigo la reconstrucción que Yates ofrece de *Il teatro de la memoria* de Giulio Camillo en el capítulo VI de su libro *The Art of Memory*.

<sup>25</sup> *Philosophia secreta de la gentilidad*, p. 496.

<sup>26</sup> Alfonso, *General estoria*, p. 268.

<sup>27</sup> Jean-Baptiste de Crosilles, *Les Epistres de l'Aurore à Céphale, Léandre à Héron, Héléine à Ménélas, Iphis à Ianthe, Hipolite à Phèdre, Diane à Hypolite, Echo à Narcisse, Zéphir à Flore, Clytie au Soleil, Jupiter à Danae*.

continuelles de l'amour, y particulièrement alors qu'il est armé des traits d'une puissance Royale<sup>28</sup>.

Es interesante además notar que, para de la Serre, la historia de Júpiter y Dánae no concluye sino con el éxito de Perseo frente a las pruebas a que le enfrenta Polidectes. Por eso concluye su comentario sobre Dánae afirmando que la verdadera vida casta no es la vida que se vive encerrada en un convento, sino la que sabe soportar con coraje las luchas que pone el acecho del amor, pues es en la lucha donde la forma de la virtud se prueba: «Ce n'est pas vraiment estre chaste, que de viure chastement, sans jamais rencontrer l'occasion d'esprouver la force de cette vertu»<sup>29</sup>.

Para de la Serre, este conocimiento proveniente de la antigüedad falla en el conocimiento del dios verdadero o providencia, por eso se habla de suerte, destino o fortuna. En su comentario a la historia de Júpiter y Dánae, a de la Serre le interesa acentuar la causalidad de todo lo que ocurre en el mundo y que la primera causa de todo ese movimiento se encuentra en Dios, quien tiene un plan y se llama providencia. Por tanto los eventos de este mundo no tienen su origen en espíritus malignos, gigantes, etc. Según de la Serre, a través del mito de Júpiter y Dánae se nos recuerda que el origen de todo lo que ocurre en la tierra se encuentra en el cielo<sup>30</sup>.

Así pues, desde esta tradición hermenéutica, la suerte de Leocadia no termina con su rapto y la presencia de la cruz de plata en la habitación; como veremos más adelante, está ahí para asegurar esa creencia o fe:

En un escritorio, que estaba junto a la ventana, vio un crucifijo pequeño, todo de plata, el cual tomó y se le puso en la manga de la ropa, no por devoción ni por hurto, sino *llevada de un discreto designio suyo*. Hecho esto, cerró la ventana como antes estaba y volvióse al lecho, esperando qué fin tendría el mal principio de su suceso (p. 82; énfasis mío).

<sup>28</sup> Jean Puget de la Serre, *Les amours des dieux, de Cupidon et Psiché, du Soleil et Clytie, de Jupiter et Danaé, de Jupiter et Io, de Jupiter et Calisto, de Neptune et Anphitrite, avec celles d'Orphée & sa descente aux enfers*, p. 462.

<sup>29</sup> Jean Puget de la Serre, *Les amours des dieux...*, p. 464.

<sup>30</sup> Jean Puget de la Serre, *Les amours des dieux...*, p. 480.

Un aspecto importante que tener en cuenta en el reconocimiento del mito de Dánae en el personaje de Leocadia nos lo ofrece el arte. También aquí nos encontramos con que Tiziano tiene una pintura sobre el mito y que terminará en la colección de Felipe II. En la Dánae de Tiziano, como en la de Corregio, afirma de Jong que no queda claro si Dánae consentía o no el ser parte en la seducción. Es más, apunta que las fuentes escritas no hacen mención de la reacción de Dánae frente al artificio de Júpiter<sup>31</sup>.

Pero ¿habría tenido Cervantes la oportunidad de conocer estas pinturas directamente? La falta de un conocimiento más completo del mundo cultural en que vivió Cervantes en Roma (y después de Roma) hace difícil responder a la pregunta. Sin embargo, existe no solo el hecho de que ambas pinturas llegaron a ser parte de la colección de Felipe II sino que ellas son motivo de conocimiento público. Por ejemplo, tanto la pintura de Dánae como la pintura sobre la tragedia de Lucrecia son comentadas por don Juan en *Cosas prodigiosas y cueva encantada* de Juan de Piña<sup>32</sup>.

Es interesante notar que estas representaciones de las tres historias a cargo de Tiziano, «El rapto de Europa», «Lucrecia y Tarquino» y «Dánae», eran parte de la colección de Felipe II. Al comentar la pintura sobre el rapto de Europa, Marie Tanner se inclina a sostener que esta hacía referencia a Felipe II como conquistador de Europa (*The Poesie for Philip II*, p. 162). Si extendemos la línea interpretativa de Tanner, la que se apoya y es apoyada por otros críticos, y además aceptamos que en la pintura Dánae Tiziano nos ofrece a una princesa que no consiente el asalto de Júpiter, encontramos que en todas estas pinturas existe un deseo obvio por simbolizar el papel de Júpiter como conquistador, el que transferido a Felipe II se traduciría como aquel que lo puede conquistar todo o cualquier territorio (Europa), el que puede conquistar la cultura clásica (Lucrecia) y el que puede conquistar toda fortuna u oro (Dánae). Pero en el texto cervantino los mitos se acomodan no para destacar la figura de Rodolfo sino de

<sup>31</sup> De Jong, 1999, p. 23. «In the myth, Jupiter transforms himself into shower of gold, which pours into Danae Lap. None of the textual sources reacts to this supernatural shower and if Jupiter ever reveals himself [...] The well-known Danae paintings by Corregio and (specially) Titian are close to the various textual sources in that they leave it unclear as to whether or not Danae was a willing participant in the seduction».

<sup>32</sup> Juan de Piña, *Cosas prodigiosas y cueva encantada*, pp. 46-51.

Leocadia. No es el conquistador en quien se fija el texto sino en quien recibe o se ve afectado por la acción: Leocadia y la respuesta que ella materializa con sus acciones. Estas acciones nos presentan a un sujeto que en el ámbito del fuero o la ley no puede existir porque desde el momento en que haga la denuncia, es decir, deje oír su palabra oral u escrita, dejará de existir socialmente (pondrá en entredicho su fama). Es un sujeto que moralmente ha sufrido un daño que el fuero judicial no puede reparar. Lo que el derecho civil le niega a Leocadia el derecho canónico se lo entrega a través de la madre: el matrimonio. Con la madre de Rodolfo como la justicia, la casa aparece como el palacio judicial.

## 2. EL CRISTO DE PLATA O EL REGRESO DE LA MORALIDAD SOCIAL COMO LEY

En la novela, la cruz de plata le sirve a Leocadia como prueba frente a la madre de Rodolfo de lo sucedido, pero esa no es su única función. Pues, frente al lector informado de la época, la cruz se convierte en una herramienta nemotécnica para traer a colación un hecho pasado importante y glorioso.

En la *Historia del señor cardenal don Francisco Ximénez de Cisneros* se narra lo siguiente sobre el uso de la cruz de plata como estandarte:

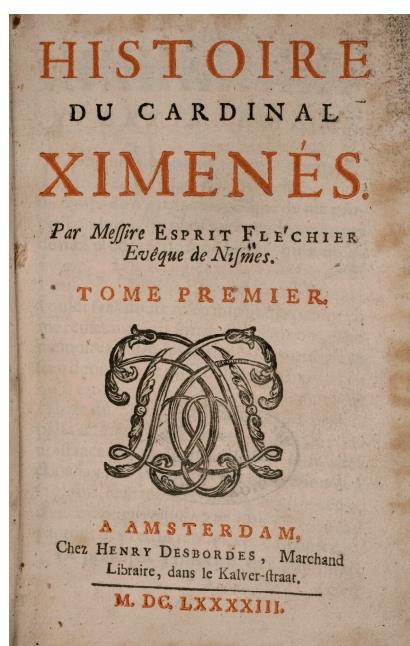
Aunque entraba en un reino extraño muy celoso de sus privilegios, quiso llevar la cruz delante por la calidad de primado. Esta era una cruz de plata venerable en toda España, no sólo porque era insignia de la dignidad de la primera iglesia del reino sino porque había sido plantada sobre la Alahambra, palacio de los reyes moros, como estandarte y señal de que los cristianos habían conquistado la Ciudad de Granada. Esta era la costumbre de los Reyes Católicos: luego que ellos tomaban alguna plaza de los infieles, hacían que se diesen gracias a Dios [...], se enarbolaban sucesivamente tres estandartes sobre la más alta torre de la ciudad, el primero era de la Cruz [...], el segundo era Santiago, Patrón y Protector de España [...]. El tercero era el estandarte de los Reyes Católicos<sup>33</sup>.

La cruz de plata es el símbolo de la bandera del rey Fernando cuando después de casi siete años y de haber sido vencidos en la

<sup>33</sup> Esprit Fléchier, *Historia del señor cardenal don Francisco Ximénez de Cisneros*, p. 60. La obra apareció en francés y fue traducida al español en varias ocasiones. Cito según la edición de 1773.

batalla de Zahara, regresa con su ejército a la zona, sale victorioso frente al ejército moro, recuperando así el sur de España. La cruz es entre muchas otras cosas símbolo de que no se puede vivir con la derrota (Zahara) o el deshonor social, que la restitución de la moralidad social es importante y, en ese proceso, es la valentía el valor fundamental. En palabras de Aurora Egido,

el emblemático crucifijo y el recuerdo del pasado que ante Rodolfo hace la protagonista, nos presentan las sutiles tramas con las que Cervantes reelabora el tradicional reconocimiento previo al desenlace. Leocadia, que vivía anclada en la memoria de su deshonor, conseguirá finalmente la restitución de su buen nombre<sup>34</sup>.



*Histoire du Cardinal Ximenes. Par Messire Esprit Fléchier*  
(Amsterdam, chez Henry Desbordes, 1693). Cortesía de la University  
of Chicago Library's Special Collections Research Center

<sup>34</sup> Egido, 1994, p. 471.

En su reinterpretación de las narrativas o historias clásicas que estarían detrás del personaje de Leocadia, Cervantes se resiste a utilizar la interpretación más común de las mismas, esa que por ejemplo circularía en los manuales de instrucción moral y en algunas mitografías del siglo xvii en la Península. En este sentido, vemos que el uso que hace Cervantes de estas historias clásicas coincide con el que practicaron los humanistas del Renacimiento como Giordano Bruno y Giulio Camillo<sup>35</sup>. Para estos intelectuales de la época, estas historias estaban cumpliendo principalmente una función nemotécnica o de recuperación de una memoria o tradición de sabiduría común. Ya nos lo comunica Sofía en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, cuando concluye que bajo el velo de los amores carnales de Júpiter no «se oculta[n] sino cosas tan sublimes y elevadas»<sup>36</sup>. Desde esta perspectiva y uso del mito o narrativa clásica, por ejemplo, la interpretación común de Dánae como el estereotipo de la cortesana, es decir de la mujer que sabe vender bien sus gracias y atributos, cede su lugar a una lectura del mito en términos de cómo uno sabe llevar su suerte y convertirla en buena fortuna.

A través de estas reapropiaciones literarias, Cervantes nos entrega una representación o imagen conceptual femenina que, a diferencia del sujeto cartesiano cognoscente, no busca afirmar su yo o autoridad moral a través del soliloquio del 'yo pienso'. A través del personaje de Leocadia, Cervantes pone en la mesa de la república de manera irónica 'esa cuestión pública' de la cual todos hablan pero no de manera pública: el tema de la pérdida del honor (virginidad) de manera no consentida en la doncella. Es una cuestión pública porque en la doncella se encuentra no solo el honor de su familia, sino también el futuro de un matrimonio ventajoso para la casa de su padre. De esta pérdida no consentida, sin embargo, no se puede hablar de manera pública, o sea, frente a la ley porque hacerlo supone arruinar la posibilidad del matrimonio ventajoso para la doncella y su familia. En Leocadia, Cervantes parece dibujar la encrucijada en que se encuentran muchas doncellas y familias de la época, quienes optarían por el silencio y, con mucha suerte, la reparación financiera en privado. Pero creo que además nos ofrece algunos destellos o pistas por donde seguir pensando el problema. Por medio de la negociación constante

<sup>35</sup> Para detalles ver Yates, *The Art of Memory*.

<sup>36</sup> León Hebreo, *Diálogos de amor*, p. 137.

a través de la palabra, primero frente a Rodolfo para que la deje ir con la promesa del silencio y después con los padres de Rodolfo, en especial con la madre para que reconozca y actúe frente al mal actuar del hijo, Cervantes nos ofrece a un personaje que encuentra su afirmación en la razón dialógica, es decir en una razón que encuentra en la palabra su vehículo de afirmación como sujeto racional y afectivo. Esa razón dialógica no es una llevada por el criterio del gusto o placer, como sucede con Rodolfo. Esta razón discursiva controla sus emociones y pone en práctica los principios o elementos de juicio que hacen posible la sociedad en que vive y que en la historia está representada por el crucifijo de plata. Sin embargo, la sociedad formada a partir del crucifijo de plata encuentra nuevos desafíos. Los retos propios de una sociedad donde cada vez más el sujeto se define a sí mismo en función de la imagen que pueda lograr a partir de las alianzas de poder que pueda establecer para afianzar su autoridad. Por eso, si bien las acusaciones y disputas por la pérdida del honor involuntario en la doncella llegan a ser un *affaire* común durante el siglo xv, ellas poco a poco van desapareciendo durante el siglo xvi y son casi imposibles de encontrar durante el siglo xvii<sup>37</sup>. A través del encuentro de Leocadia con la madre de Rodolfo, Cervantes nos pinta un cuadro de lo que sería el espacio de la negociación ideal para tales situaciones como la de Leocadia. En ese cuadro, por un lado, los desmayos de Leocadia y Rodolfo simbolizan espacios o momentos carentes de toda memoria y afectividad y por tanto la imposibilidad de negociar bajo esas carencias. Por el otro, en ese cuadro se sugiere una especie de salida romántica a la encrucijada de Leocadia dado el alto contenido idealista de la misma, ya que solo funcionaría —y de ahí la ironía— en la medida en que todos, los agresores y las víctimas, se ajustaran en igual medida a la objetividad de la sociedad representada en la novela por el crucifijo de plata, no solo en la teoría sino también en la práctica.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AUGUSTINE, *The City of God*, transl. by Marcus Dods, New York, Modern Library, 2010.
- ALFONSO X, *General Estoria*, ed. de Ramón Martínez-López, Oviedo, Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, 1963.

<sup>37</sup> Ruggiero, 1989.



- ALLEN, John Jay, «El Cristo de la Vega and *La fuerza de la sangre*», *Modern Language Notes*, 83, 1968, pp. 271-275.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- BEARDEN, Elizabeth B., *The Emblematics of the Self: Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.
- CAMPBELL, Stephen J., «Europa», en Alan Chong, Richard Lingner y Carl Zahn (eds.), *Eye of the Beholder: Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum and Beacon Press, 2003, pp. 103-107.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1997.
- CHONG, Alan, LINGNER, Richard, y ZAHN, Carl (eds.), *Eye of the Beholder: Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum y Beacon Press, 2003.
- CROSILLES, Jean-Baptiste de, *Les Epistres de l'Aurore à Céphale, Léandre à Héron, Héleine à Ménélas, Iphis à Ianthe, Hipolite à Phèdre, Diane à Hypolite, Echo à Narcisse, Zéphir à Flore, Clytie au Soleil, Jupiter à Danae*, Paris, Vve P.-Louys Febvrier, 1625.
- CRUZ, Anne, J., «Cervantes, Zayas, and the Seven Deadly Sins», en Eavan O'Brien (ed.), *Representing Women's Authority in the Early Modern World: Struggles, Strategies, and Morality*, Rome, Aracne Editrici, 2013, pp. 59-91.
- DE ARMAS, Frederic A., *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.
- DE ARMAS, Frederic A., *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- DE JONG, Jan L., «Love, Betrayal, and Corruption: "Mars and Venus" and "Danaë and Jupiter" in the Palazzi Stati-Cenci and Mattei di Paganica in Rome», *Notes in the History of Art*, 19:1, 1999, pp. 20-29.
- EGIDO, Aurora, «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, 1990, pp. 621-641.
- EGIDO, Aurora, «La memoria ejemplar y *El coloquio de los perros*», en Kurt Reichenberger (ed.), *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, vol. II, pp. 465-481.
- FLÉCHIER, Esprit, *Historia del señor cardenal don Francisco Ximénez de Cisneros*, traducida por M. Franco de Villalva, Madrid, 1773.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1982.

- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Love and the Law in Cervantes*, New Haven, Yale University Press, 2005.
- KEEBLE, Thomas W., «Some mythological figures in Golden Age satire and burlesque», *Bulletin of Spanish Studies*, 25, 100, 1948, pp. 238-246.
- LECLERC, Sébastien, *Histoire du Cardinal Ximénès, par Messire Esprit Fléchier*, Paris, J. Anisson, 1693.
- LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, ed. de David Romano y Andrés Olmedo Soria, Madrid, Tecnos, 2002.
- LEWIS-SMITH, Paul, «Fictionalizing God: Providence, Nature, and the Significance of Rape in *La fuerza de la sangre*», *Modern Language Review*, 91, 1996, pp. 886-897.
- OVIDIO, *Las Transformaciones de Ovidio, traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas por el Licenciado Viana, en lengua vulgar castellana*, Valladolid, Diego Fernández de Córdova, 1589.
- PERCAS DE PONSETI, Helena, *Cervantes, the Writer and Painter of Don Quijote*, Columbia, University of Missouri Press, 1988.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- PIÑA, Juan de, *Casos prodigiosos y cueva encantada, novela*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1907.
- PUGET DE LA SERRE, Jean, *Les amours des dieux, de Cupidon et Psyché, du Soleil et Clytie, de Jupiter et Danaé, de Jupiter et Io, de Jupiter et Calisto, de Neptune et Amphitrite, avec celles d'Orphée & sa descente aux enfers*, Paris, E. d'Aubin, 1624.
- PUTTFARKEN, Thomas, *Titian & Tragic Painting: Aristotle's «poetics» and the Rise of the Modern Artist*, New Haven, Yale University Press, 2005.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- RUGGIERO, Guido, *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, New York, Oxford University Press, 1989.
- TANNER, Marie C., *Titian: the Poesie for Philip II*, Ann Arbor (Michigan), UMI Dissertation Services, 2002.
- URBINA, Eduardo, y MAESTRO, Jesús G., *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings. Iconografía del «Quijote»*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2005.
- YATES, Frances A., *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1966.
- WARDROPPER, Bruce W., «La eutrapelia en las Novelas ejemplares de Cervantes», en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la AIH*, Roma, Bulzoni Editore, 1982, pp. 153-169.